

A FICÇÃO ELECTRÓNICA: MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS

José Augusto Mourão

Se a temporalidade ainda tem algum lugar, seria então melhor falar da sua escrita do que de qualquer outra experiência viva.

F. Jameson

Nous sommes des échangeurs et des brasseurs de temps.

M. Serres

1. A mudança, a complexidade e a desordem são aspectos determinantes da natureza e das sociedades humanas dos nossos dias no fim deste século. De resto, a ideia de uma tradição estável é uma ilusão que os antropólogos há muito desmontaram. Os avanços nas ciências do computador e nas engenharias mecânica e electrónica tornaram viável a construção de sistemas artificiais com uma grande complexidade. Tal permitiu concluir que os sistemas de controlo linear e os projectos hierárquicos pré-programados nem sempre são os mais adequados. Nas questões do texto, nós preferimos a integridade imaginada de um objecto metafísico à versão estável de que dispomos. A insónia dos textualistas é, em grande parte, metafísica. Aquilo que, de facto, mais nos incomoda é a ideia de metamorfose ou de *metoikesis* (Sloterdijk). Diria que a resistência (meta-

física) que se esconde por detrás da recusa do texto electrónico se deve unicamente ao mesmo receio que levou Platão a condenar a poesia: a insídia da metamorfose. “Há muitas escalas de mudança na metamorfose de um texto”, escreve F. J. Aarseth: voluntárias, usurpadoras, plagiárias e subversivas (como as experiências de J. Cage e de W. Burroughs).

2. A modernidade, centrada no tempo, foi substituída pela pós-modernidade, baseada no espaço, arrastando com ela a ideia de sujeito e mesmo de experiência¹. Doravante a numeroesfera caracteriza a cultura de fluxo que actualmente se constitui em paradigma². A pós-modernidade é o tempo dos híbridos, que a constituição moderna gerara no segredo e de que se envergonhava. O sistema literário, enquanto social, comunica com outros sistemas, sendo desde logo afectado, quer nas suas modalidades enunciativas, quer nas suas funções transversais. É por isso também que é um sistema híbrido. A literatura deixou de ser o sistema autónomo em que se refugiara, sob o impacto do sistema da comunicação electrónica. A literacia, o livro impresso, a escrita, a literatura inscrevem-se no ambiente da mono-tecnologia, da mono-cultura, favorecendo o estatismo, o individualismo, o ponto fixo, o controlo. McLuhan di-lo de uma forma desencantada: a história é fruto do alfabeto, pressupõe-se no tempo homogéneo e caracteriza-se por uma sequência ininterrupta de acontecimentos onde cada elemento se encontra no seu lugar³. A imprensa impediu, de facto, a recuperação da oralidade. A idade eléctrica corresponde ao fim da era mecanicista e ao apocalipse do poder aurático da letra: “Às altas velocidades da comunicação eléctrica os meios visuais de apreender o mundo já não servem; são demasiado lentos para serem relevantes ou efectivos”⁴. Um texto não-linear transforma as sequências fixas, temporais ou espaciais em sequências arbitrárias por obra da acção cibernética (o leitor, o texto ou ambos). Pode-se dizer que a textualidade electrónica é uma textualidade desaurificada, embora o adjectivo *electrónico* seja de pouca valia para descrever as diferenças entre diferentes tipos

¹ F. Jameson¹, *Post-modernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham Duke University Press, 5.^a ed., 1995, p. 154.

² R. Debray, “Chemin Faisant” *Le Débat*, n.º 85, maio-agosto 1995, p. 56.

³ McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1967, p. 67.

⁴ McLuhan, *The Medium is the Message*, Jerome AGEL (coord.), s/1, Penguin Books, 1967, p. 63.

de texto e também porque a decadência da aura pode rapidamente ressurgir das cinzas sob novas e insuspeitadas formas.

3. Derrick de Kerckhove fala do hipertexto como texto do tempo, não do espaço⁵. “Sobre o écran as palavras escritas revestem-se das qualidades que atribuímos à oralidade. O texto sobre o écran, o hipertexto, beneficia da mesma flexibilidade, da mesma fluidez e, em definitivo, da mesma dependência última sobre o contexto da sua aparição e da sua utilização que a palavra viva”. Contrariamente ao texto impresso, sempre situado no espaço, o texto electrónico distribui-se segundo configurações de ordem temporal. Em definitivo, toda a troca hipertextual é o produto dos tempos e das durações de acesso, de combinações, de interações recíprocas nesta temporalidade “alargada” que tipifica qualquer conversação. A escrita reconstitui a palavra falada no espaço visual enquanto a impressão a incrusta no espaço. W. Ong dirá também que a escrita electrónica não pertence ao espaço, mas ao tempo⁶. A afirmação de Ong, bem como a de Kerckhove, anteriormente citada, são afirmações globalmente sustentáveis no quadro da escrita electrónica – que contraria o quadro clássico da escrita que perspectiva a ficção como forma espacial –, mas já o são mais dificilmente quando lemos, por exemplo, *Afternoon*, de Michael Joyce que se desenvolve como uma escrita estratificada⁷.

A passagem do Templo (da escrita) ao fórum electrónico tem um efeito de secularização da literatura, envolvendo uma nova definição do público leitor, do autor e do campo da literatura. Este novo tipo de literatura integra-se no momento futurista que inaugura a poética de “*immaginazione senza fili*”, à semelhança da “comunicação sem fios” de Marconi e na ideia da semiose infinita de Peirce⁸. A natureza das narrativas interac-

⁵ Derrick de Kerckhove, “L’hypertexte, texte du temps, non de l’espace, texte du ça, non du moi”, Toronto, 1996.

⁶ W. Ong, *Oralidad y Escritura*, FCE, México, 1993, p. 122.

⁷ Sobre a realidade virtual e o futuro da escrita, ver D. Bolter “*Ekphrasis*, realidad virtual y futuro de la escritura”, in *El futuro del libro*, compil. De G. Nunberg, Paidós Multimedia, 1998.

⁸ “O signo não é um signo senão quando se pode traduzir num outro signo em que mais plenamente se desenvolve”. Interpreta-se frequentemente esta concepção peirceana como um argumento em favor de uma “semiose infinita”, esquecendo o terceiro termo, o *objecto*, que a partir do momento em que a finalidade do acto semiótico é atingida interrompe o processo interpretativo.

tivas é aberta e indeterminada, o que leva à sensação de que qualquer leitura é apenas *uma entre muitas*.

Trata-se do declínio da literatura ou da ressurgência do sujeito, sob novas instâncias autorais?

4. O poder semiótico do texto linear sobre o não linear continua a ser indiscutível. Um texto narrativo é uma estrutura hierárquica complexa que compreende um número *n* de sequências elípticas ou completas⁹. A linearidade de um texto pode interromper-se, quebrar-se por razões que não derivam da geometria fractal ou da teoria do caos. O que mudou completamente na passagem das formas textuais às formas hipertextuais, foi a sua forma físico-lógica, o seu dispositivo ou suporte. Mudou também a forma ou estrutura do texto. Também é possível que uma narração seja não linear e estar representada num texto perfeitamente linear. Mudou a concepção do texto (informativo) e mudou a sua recepção (interpretação ou uso).

5. Pode-se, porém, por em causa a natureza da narração, essa “quinta-essência do conhecimento geral” (Lyotard)? Hayden White é peremptório: “questionar a natureza da narração convida a reflectir sobre a natureza da cultura e, possivelmente, da própria humanidade. Longe de ser um código entre muitos que uma cultura possa utilizar para dar sentido a uma experiência, a narração é um metacódigo, uma proposição universal da humanidade graças à natureza de uma realidade compartilhada”¹⁰. A narratividade, conforme à tese de Greimas, aparece como “a irrupção do descontínuo na performance discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura”, irrupção que introduz estados entre os quais aparecem transformações. É, pois, a transformação de conteúdos investidos em outros conteúdos que constitui a narrativização. De resto, a noção de transformação está continuamente presente nas definições mínimas da narratividade. Se o sentido é um efeito de diferença, como se deduz do conjunto da teoria greimasiana, a narratividade terá de corres-

⁹ J.M. Adam/F. Revaz, 1996, p. 72; Jean Molino, “Le texte”, in *Corps écrit* n.º 33, pp. 15-26. Peter L. Shillingsburg, “Polymorphic, Polysemic, Protean, Reliable, Electronic Texts”, in *Palimpsest*, pp. 2943.

¹⁰ Hayden White, “The Value of Narrative Theories”, in *On Narrative*, ed. Mitchell, Chicago, Chicago U. P., 1980, pp. 1-2. Ver também *Trópicos do Discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*, edusp, 1994, p. 113.

ponder ao posicionamento destas diferenças numa sucessão de estados e transformações. A narratividade não é um género particular de discurso mas uma forma de estruturação lógica que representa no eixo das sucessões (sintagmático) as relações e as operações sobre os conteúdos (paradigmático). No sentido que lhe dá o *Dictionnaire*, a narratividade é o princípio organizador de qualquer discurso. O projecto narratológico de A. J. Greimas consistiu, em grande parte, em descronologizar e relogificar a narrativa a fim de melhor instaurar uma racionalidade narratológica. Narrativa e narratividade são dois termos que não devemos confundir. Nos relatos que lemos, a narratividade corresponde apenas a uma das componentes do discurso, aquela que aparece na descrição quando se tomam somente em conta as relações entre os estados que caracterizam as personagens e entre os papéis que estas personagens desempenham. No discurso narrativo, há outras componentes diferentes da componente narrativa; por outro lado, a componente narrativa pode ser individualizada em discursos que não são relatos (discursos científicos, políticos, jurídicos). O relato, a narrativa é uma estrutura algorítmica de transformações. Visto do lado da sua componente narrativa, o relato é uma sucessão de operações sobre estados realizados pelos operadores. Estas operações e estes estados correspondem àquilo que se descreve, a um nível mais “profundo” como um sistema lógico de relações entre conteúdos semânticos; a transformação narrativa equivale à negação de determinados conteúdos (estados iniciais) pela afirmação de outros conteúdos (estados finais).

6. A *Poética* de Aristóteles tem servido de instrumento para justificar ou refutar doutrinas e práticas poéticas específicas. O hipertexto põe em causa a narração e todas as formas literárias baseadas na linearidade ou na completude, pondo também em causa as ideias de trama¹¹ e fio narrativo que herdamos, nomeadamente, do capítulo sete da *Poética*. A tragédia é a imitação de uma acção completa, constituindo um todo: “Todo” é aquilo que tem um princípio, meio e fim (42). “É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso mas que se conformem aos mencionados princípios” (43)¹².

¹¹ O termo *trama* traduz de forma aproximada o termo inglês *plot*, de difícil tradução em português. *Plot* designa, de acordo com a definição de E. M. Forster, uma acção cujos eventos se encontram ligados por uma relação lógica e causal.

¹² Aristóteles, *Poética*, trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, INCM, 1986, p. 113.

7. Note-se, porém que em qualquer texto se pode discutir, prescindindo da divisão, teoricamente sem interesse, entre texto electrónico e texto impresso. A poesia moderna é descontínua. *Les Illuminations* colocaram a descontinuidade como regra. Rimbaud fez da ausência de organização o princípio de organização dos seus textos. Donde a perplexidade do público leitor perante a ruptura de isotopias ou da racionalidade inferencial. J. Geninasca lembra que o “hermetismo” de que se acusa muita poesia moderna é tanto um efeito de leitura ligado à ignorância do público como à inadequação dos modelos que se tentam aplicar aos textos poéticos. A “continuidade”, qualquer que seja a sua natureza, parece ser o ponto prévio necessário de qualquer leitura. A continuidade aparece como uma condição da explicação e muito frequentemente a crítica quer-nos fazer crer que um texto “inexplicável” é um texto ininterpretável. “O acto de leitura *faz existir* ao mesmo tempo o leitor e o texto, poema ou quadro, enquanto *sujeito e objecto estéticos* (*Ibidem*: 236). Tennyson criou uma poesia de fragmentos. William Dickey escreveu poesia hipertextual. Para ele, o facto de que se possa começar em qualquer parte do poema não constitui qualquer problema. Na poesia ou na prosa, a tendência é, como escreveu P. Ricoeur, para desfazer a cronologia, numa luta contra a representação linear do tempo (*Temps et récit*, 1, 30).

8. A destruição da forma transversal de um texto é suficiente para expor a instabilidade inerente do conceito metafísico de “texto em si”. A evolução do romance com o advento do multimedia é uma consequência de evolução que o género narrativo vem experimentando ao longo deste século. Escritores como Joyce, Virginia Woolf, Cortázar, Calvino, Perec e entre nós Almeida Faria, Saramago ou M. Gabriela Llansol, desafiaram a poética clássica, escrevendo textos como itinerários ou jogos que o leitor tem de, por sua conta e risco, percorrer ou perfazer. Há textos que preconizam na literatura uma forma de hipertexto sem o serem: os “proto-hipertextos” como *Tristram Shandy*, *In Memoriam*, *Ulisses*, *Finnegans Wake*, ou a ficção francesa, estadodinese ou latino-americana contemporânea, com relevo especial para Michel Butor, Marc Saporta, Robert Coover, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Jorge Luis Borges ou Cortázar. Todas estas obras e autores indicam uma saída para fora do paradigma convencional do texto literário e o início de novas formas de discurso. O livro de William Gibson, *Aggripa: A Book of the Dead* (1992) mostra o texto no écran a uma velocidade fixa, codificando-o a seguir com uma técnica criptográfica que o torna ilegível depois dessa

única projecção. *Aggripa* situa-se na fronteira entre o linear estático, determinado e transitório (uma só sequência) e o não linear (quando aceitamos que o “texto por trás do texto” é mais real do que o objecto físico que pode negar-se ao ser lido).

9. O hipertexto questiona a) a ideia de sequência fixa, b) de um princípio e fim determinados, c) de uma certa magnitude definida da história e d) a noção de unidade ou totalidade associada a estes conceitos. P. Landow descreve a hiperficção de Joyce do mesmo modo que Genette descreve aquilo a que chama uma obra de Stendhal:

“Um texto fragmentado, elíptico, repetitivo ainda que infinito, sem que nenhuma das suas partes possa separar-se do todo... Ler Stendhal é ler o Stendhal todo, porém ler o Stendhal todo é impossível... toda a obra stendhaleana, porque os brancos, as interrupções no texto não são meras ausências, um texto não puro, mas uma carência, activa e perceptível como tal carência, como não escrita, como texto não escrito”¹³.

O carácter não linear do hipertexto há-de entender-se no sentido da direcção determinada ou contingente das palavras conforme se lêem ou se ouvem, algo que tem que ver com aquilo a que os físicos chamam “simetria” ou “reversibilidade”. As palavras têm que ser lidas uma depois da outra e não podem ler-se para trás. O processo de ler é linear, a sua trajectória é irreversível. A prática hipertextual interrompe esta irreversibilidade mediante um procedimento tecnológico em forma de nós hipertextuais que possibilitam trajectórias “multilineares” de significado. O hipertexto é, pois, antes de mais uma forma visual. A dimensão geométrica do hipertexto permite ao “wreader” assumir o controlo do processo da leitura e da escrita. O carácter não linear do hipertexto, para além de quebrar a lógica da narrativa e da argumentação, dissolve a relação entre leitor e escritor. O consumidor de hipertextos obtém um poder mediante as contingências da escolha possibilitadas por essa relação não linear entre múltiplos blocos de texto ou lexias. “O leitor poderia converter-se em adversário do escritor procurando levar o texto numa direcção que o autor não tinha previsto... O computador manifesta a luta entre autor e leitor que, com as anteriores tecnologias, se encontrava escondido “por trás” da

¹³ Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, N.Y., Columbia University Press, 1982, p. 165.

página” (Bolter, 154). O mais simples modo de não linearidade é a do guião que se bifurca em duas direcções sobre uma superfície, obrigando o leitor a escolher um caminho e não outro.

10. Michael Joyce, coordenador do Centro de Narrativa e Tecnologia do Jackson Community College e J. Bolter, autor do livro *Turing's Man*, criaram um programa a que deram o nome de Storyspace. O Storyspace era um “instrumento de autoria”, que fornecia meios de unir textos, um sistema de hipertexto: O Storyspace poderá (...) ser usado para criar um romance tão ágil e múltiplo como as narrativas orais”¹⁴. Em vez de uma frase levar à seguinte, é possível chegar lateralmente a outras, conforme a resposta do utilizador. Joyce usou o Storyspace para construir um romance interactivo, assim como para adaptar *The Garden of the Forked Paths*, de Borges. Storyspace, o sistema hipertexto que Bolter e Joyce desenvolveram com John B. Smith, encarna a visão de Bolter segundo o qual a escrita “topográfica” do hipertexto “reflecte a mente como uma teia de elementos verbais e visuais num espaço conceptual.” (*Writing Space*, 25). O hipertexto é um pensamento serial, pensamento que, segundo Eco, visa a produção da história e não a redescoberta de uma abscissa atemporal de toda a comunicação possível (1989, 221). M. Rosenberg distribui as linhas da sua geometria aplicada ao hipertexto da seguinte maneira: 1) as propriedades do hipertexto – lexias, ligações, mapas, botões e campos – possibilitam o acesso não linear à informação, assim como a construção não linear e autónoma de formas narrativas a partir de opções pré-existentes ou 2) estas propriedades possibilitam o acesso não linear a distintas questões e opções que ajudam na geração do pensamento¹⁵. Mas o livro mítico nos círculos hipertextuais é *Afternoon, a Story* de M. Joyce, que tem algumas semelhanças com a narrativa tradicional, mais concretamente com as séries radiofónicas e televisivas. O livro, que só se distribui para Windows ou Mac., compõe-se de 539 lexias independentes relacionadas por 950 conexões (*links*). J. Y. Douglas fez quatro leituras de *Afternoon* com um mapa cognitivo. A primeira vez apenas visitou 40 de um total de 339. Apenas duas conexões levam a um fio narrativo após uma prolongada visita a 57 lugares narrativos. Depois

¹⁴ Michael Joyce, “Selfish interaction: subversive texts and the multiple novel”, *Jackson, Mississippi: Center for narrative and Technology*, 1988, p. 6.

¹⁵ Martin E. Rosenberg, “Física e hipertexto”, in *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 309.

de ter passado “chamo” e ter alcançado “tarde branca” ficou então com a sensação de ter chegado ao fim. O seu anseio a um final, a sua procura de plausibilidade e de desambiguação só ficaram saciados após uma quarta leitura ¹⁶.

Há um lado positivo nesta experiência, que é não forçar os leitores a seguir uma pista obrigatória; há um lado negativo, que é o risco de se perderem completamente, faltando a narrativa, que é sempre o bordão que orienta o leitor numa paisagem textual. Donde o recurso à liberdade narrativa que Joyce e Bolter tiveram de colocar.

11. Diante de narrativas interactivas que contêm finais múltiplos, indetermináveis, sem tensões, narrativas bem definidas, temos de decidir: ou procurar soluções ou impô-las, ou inventá-las. O problema principal com o conceito de romance interactivo”, escreve B. Wooley, “é a suposição de que a narrativa é, em certo sentido, independente do domínio imaginário no qual navega”¹⁷. Exemplos: *Rayuela*, de Julio Cortázar, *Babysitter*, de Robert Coover ou *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles. Fowles dá dois fins ao livro (três, se contarmos com o que chega a três quartos do fim, e que dá um fim convencional vitoriano), que no filme de Karel Reisz e Harold Pinter é traduzido num filme dentro dum filme. O hipertexto tem a vantagem de obrigar o estudante, conservador por natureza, que apenas tenta imitar o que leu, a lançar-se sem paraquedas num vazio criativo:

With hipertext we focus, both as writers and as readers, on structure as much as on prose, for we are made aware suddenly of the shapes of narratives that are often hidden in print stories. The most radical new element that comes to the fore in hypertext is the system of multidirectional and often labyrinthine linkages we are invited or obliged to create (Coover, 1992: 23).

12. O conceito de *link* remete-nos para um outro conceito, o de pista, pegada para uma estratégia narrativa e para um modo de argumentação abductiva. As figuras do “dândi” ou do “detective” informático convêm como uma luva ao leitor da Internet. O conceito de *lexia* é capital para o

¹⁶ Cf. J. Yellowlees Douglas, “Como paro esto?” Final e indeterminación en las narraciones interactivas, G. P. Landow, *Teoría del hipertexto*, Paidós Multimedia, 1997, p. 203.

¹⁷ Benjamin Woolley, *Mundos Virtuais*, Caminho, 1998, p. 202.

desenvolvimento do hipertexto. R. Barthes define este conceito em S/Z como a unidade mínima de significante sobre a qual se apoia a organização do texto. A grande diferença estriba no facto de que aquilo que para o estruturalismo era a unidade mínima numa série definida, para o hipertexto é uma série, fragmentos contíguos, que servem o desígnio de Barthes: “as lexias são uma violenta e poderosa demonstração de ‘leitura’”, opina Aarseth, que, em vez de lexia, prefere falar de *texton* como elemento básico da textualidade (*loc. cit.* p. 81). Edward Mendelson (1996) compara o trabalho dos monjes medievais anotando a Bíblia com o dos modernos hipertextos. A grande diferença está no facto de que os monjes estabeleciam anotações que enriqueciam o sentido do texto bíblico. Os modernos navegadores/autores de páginas Web apenas estabelecem relações ao acaso, entre entidades que pouco ou nada têm que ver entre si, e são relações fugazes, frágeis e instáveis. Este é um dos grandes problemas da leitura na Internet: a imprevisibilidade dos conteúdos. Não raro, quando se quer voltar a uma página favorita, obtêm-se respostas destas: “consulte o administrador”, “a página não se encontra”, etc. Outro problema é o da vida curta dos programas que sustentam muitas das actividades informáticas. Veja-se o caso de Brown University: depois de trabalhar mais de seis anos em “Intermedia”, uma nova versão do sistema operativo de Apple tornou incompatível esse programa. É bom perder-se num labirinto, mas há que encontrar uma saída nesse infinito. E como distinguir o lixo do que é interessante? (Coover, 1992: 1). A noção do hipertexto como “labirinto rizomático” é interessante, mas presta-se a um jogo intérmino que também conduzem o leitor a uma “desorientação semântica”. G. Landow (1994:11): *the great and defining power of digital technology lies in its capacity to store information and then provide countless virtual versions of it to readers*¹⁸.

13. Se a escrita avança, tateante e meio cega, imprevista, tão pronta para a rasura como para a jubilação do definitivo, já a leitura segue um caminho traçado, que pode retomar, que frequentemente antecipa. Ela trabalha sobre o já lá, – “é uma criação dirigida”, diz Sartre. A teoria da informação e a linguística saussureana concorrem aqui para nos sugerir a

¹⁸ A página *The Electronic Labyrinth* de Christopher Keep e Tim McLaughlin contém importantes explicações acerca do hipertexto, bem como precisões acerca da tradição em que se inscreve.

imagem de um trajecto em parte previsível¹⁹. Com o hipertexto não desaparece “a linearidade da experiência de ler” mas as unidades narrativas deixam de seguir-se umas às outras. Segundo Robert Coover, “a trama torna-se multidimensional e, em teoria, infinita, com uma possibilidade também infinita de estabelecer nexos ou bem programados, fixos e variáveis, ou aleatórios ou uma combinação de ambos”²⁰. De facto, o leitor acaba por se converter em leitor-escritor, interferindo na história, com o autor ou autores. Bolter: “Neste cambiante espaço electrónico, os escritores necessitarão de um novo conceito de estrutura unitária; deverão aprender a conceber os seus textos como uma estrutura de possíveis estruturas. O escritor deverá praticar uma espécie de escrita numa outra dimensão, criar linhas coerentes que o leitor possa descobrir sem fechar, prematura ou arbitrariamente, nenhuma possibilidade. Esta escrita em segunda dimensão será a contribuição do medium electrónico para a história da literatura” (*Writing Space*, 144). No interior do sistema mítico da ordem emergente, a tarefa do leitor é fazer sentido percebendo ordem no espaço. Esta é uma operação que Eco identifica com o pensamento estrutural. No hipertexto exploratório, a interacção é reconhecimento; o sistema do texto é o autor destes acrescentos. “A interacção não reordena o texto, mas antes conserva a autoridade. Reordenar requer um novo texto, uma nova autoridade” (Joyce, *Of Two Minds*, 191).

14. Os quatro princípios da TINAC Dryden Statement (1988) sugeriram um texto futuro, com os seguintes modelos de leitura:

1. Sem interrupções: ler poderia ser uma experiência sem costura e ininterrupta. As suas opções procedem da expressão de possibilidades como *medium* narrativo e dependem da cumplicidade do leitor na criação da narrativa. A leitura é um modelo executado.

2. Sem pessoa. A interacção manifesta-se a si própria através da reconhecimento e simpatia, testemunhando tanto através da impersonalização como da percepção e da exploração. A apreensão de personagens é um modelo participativo.

3. Cada final representa uma clausura, tal como foi descrita por Andrew Sussman, é “o acabamento do eu pelo leitor”. Isto é, neste sentido, modelo determinado.

¹⁹ Dominique Noguez, “Si la danse est une pensée”, *Revue d'esthétique*, 22, 1992.

²⁰ Robert Coover, “Endings”, cit. por G. Landow, *Hipertexto*, op. cit., p. 135.

4. Uma revolução leitura-escrita: as narrativas interactivas são “narrativas que evoluem”, escritas, quer pelo leitor quer pelo escritor. A autoria é um convite para um modelo activo (cf. Joyce, *Of Two Minds*, 193).

15. A psicolinguística pratica dois métodos para responder a questões técnicas de experimentação que foram desenvolvidas no estudo dos processos de compreensão: um método chamado “off-line”, que explora o produto do tratamento de frases ou de textos, de paráfrases, de juízo metalinguístico sobre a aceitabilidade sintáctica, semântica ou contextual de um enunciado. Ao lado deste método, um outro, que emprega as técnicas de análise em tempo real “on-line”. Este método apoia-se em medidas cronométricas muito precisas, dando acesso aos processos de tratamento no próprio momento em que se efectuam e dão-nos indicações sobre a complexidade relativa deste tratamento. Tarefas de “decisão lexical”, “shadowing” (repetição imediata duma mensagem), “detecção de erros”, etc...²¹ Pode pôr-se em causa a relação entre expectativas e relações causais na leitura: a nossa propensão perceptiva para conexões incita-nos a formular previsões que, por sua vez, nos ajudam a compreender o que lemos (J. Y. Douglas: 193). Não é a esta luz clínica que os problemas da ficção hipertextual emergem. Entre a significância (o sentido subsiste mas pluralizado) e a “signifiose” (a desordem do significante que se volve em errância histórica) há, de facto, um abismo. A ficção linear dá-nos um relacionamento entre uma pessoa e aquilo que lhe acontece; só um determinado número de coisas pode acontecer a uma pessoa em determinadas circunstâncias. Quando as coisas esperadas acontecem, chamamos a isso uma história predizível: quando as coisas são demasiado invulgares, recusamos acreditar nelas; um autor deve lutar por conseguir um justo equilíbrio entre aquilo que deve acontecer e aquilo que poderia possivelmente acontecer em ordem a manter o interesse do leitor.

16. A ficção hipertextual tem de preservar as características da plausibilidade, da aproximação à verdade, da experiência emocional do mundo. A ficção linear mantém o interesse do leitor através do “suspense”; nós continuamos a ler uma história linear porque precisamos de saber o que acontece no fim. A ficção hipertextual pode tirar-nos as ideias de começo, meio e fim, retirando-nos a ideia da intriga tradicional. O melhor que nos pode dar a ficção hipertextual é ligar-nos à ideia de que a intriga

²¹ Cf. NDESL: 128-129.

tradicional é uma espécie de “Choose Your Own Adventure Story”, que, se diverte, raramente satisfaz. Para além do mais, “Choose Your Own Adventure Story” chega-nos na segunda pessoa e o hipertexto não pode estar limitado à segunda pessoa. Um leitor literário precisa mais do que indicações para se mover: direita, esquerda, e em frente. Não basta oferecer opções. O texto interactivo não elimina o ânsia do final, a sensação de chegar ao fim. Para além da função interpretativa, o leitor de textos não lineares tem de exercer funções activas.

17. A beleza é paratáctica, diz P. A. Brandt. P. Landow sugere a parataxis, que depende mais da repetição do que da sequência, como uma possível forma de organização literária hipertextual (*Hipertexto*, 136). Uma das formas mais óbvias da parataxe são as variações sobre um tema. A outra é a “lista”. O principal obstáculo que a parataxe e o hipertexto representam para a narração é que qualquer “princípio gerador que gere uma estrutura paratáctica não pode, só por si, determinar um ponto de conclusão”²². Do ponto de vista funcional, o texto visível é um conjunto de processos simultâneos. O fim da narrativa aristotélica põe em causa a subsistência da própria ideia de autor. O texto-autor é um decisor, um engenheiro que deve restabelecer “um protocolo de gestão automática” desses processos que permita saber como activá-los, desactivá-los ou como definir prioridades. Mais do que uma consciência, o autor é um dispositivo, um lugar de distribuição de pontos de vista. Os produtos interactivos dão ao leitor a possibilidade de escapar ou de iludir a lógica sequencial proposta pelo autor, obrigando este último a transformar-se num produtor de fragmentos narrativos que seja possível ligar (*link*) uns aos outros, fora do modelo canónico do princípio, meio e fim.

18. “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não possui senão a temporalidade que metonimicamente recebe da leitura” (Genette (1972: 78). Romances como *Ulisses* de James Joyce, *A paixão* de Almeida Faria, ilustram perfeitamente essa disjunção entre extensão da história e velocidade do relato. O narrador dispõe de procedimentos técnico-narrativos que vão da elipse à pausa, da cena ao sumário. Mas a variação desta temporalidade que nos atrevemos a chamar tímica pertence ao ritmo do leitor. Desde G. Genette (1983) que se distinguem nos textos narrativos: narra-

²² Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, Chicago U.P., 1968, pp. 99-100.

ção, relato e história. Num relato factual, a ordem de dependência lógica é a seguinte: *história* (os acontecimentos denotados) \Rightarrow *narração* (a enunciação do relato) \Rightarrow *relato* (o produto, sintáctico e semântico, do acto narrativo). Num relato de ficção, a ordem de dependência lógica é já outra: *narração* \Rightarrow *relato* \Rightarrow *história*.

Interessam-nos aqui as questões de tempo que dizem respeito às relações temporais entre a história e o tempo do relato. E que questões são essas? Fundamentalmente as relações entre a ordem dos factos contados e a ordem da sua apresentação, as relações entre a duração dos acontecimentos contados e o comprimento do relato que lhe é consagrado; as relações entre o número de ocorrências dum acontecimento e o número de vezes que ele é contado.

O tempo do discurso compreende três áreas de codificação: a ordem, a velocidade e a frequência (Genette, 1972: 77-182 e 1983: 15-27); nelas inserem-se signos (analepse, prolepse, cena dialogada, pausa descritiva, etc) cuja articulação empresta ao relato a peculiaridade temporal que o caracteriza: mais ou menos retrospectivo, mais ou menos veloz, etc. Por exemplo, o romance naturalista desenvolve-se segundo uma temporalidade analéptica, o relato mítico é um relato acrónico e o romance pós-naturalista, de Joyce a Proust, elimina as fronteiras e a rigidez cronológica do tempo, acentuando antes a dissolução temporal do sujeito. Como se vê, a teoria narratológica, seja a de Greimas, seja a de Genette conservam toda a sua pertinência e todo o seu valor descritivo.

19. Que resta desta teoria na paisagem da literatura ficcional *on line*? O leitor de ciberficções é condicionado à partida pela disposição espacial do texto, podendo libertar-se da “obrigatoriedade do linear”. A selecção dos percursos narrativos transforma-se em programa: “Em vez de uma ordenação sintáctico-textual prescrita surge uma ordenação associativa, que só é estabelecida no e através do acto de leitura” (Uwe Wirth, 1998: 98). O tempo reconfigura-se profundamente (rapidez com que o computador executa as tarefas), mas aqui também é a triagem que faz o tempo e não o tempo que faz a triagem (B. Latour: 103). Pelo caminho perde-se a ideia de uma narrativa com um algoritmo narrativo que integra um estado inicial e terminal, mas nenhum recorte, nenhum fragmento se constitui como tal se não assume a forma de uma micro-narrativa. Perde-se a ideia de um texto delimitado por uma clausura narrativa forte porque a literatura *on line* não tem, de facto, fronteiras reais, sendo sempre potencialmente extensível, não se perde a questão de campo e de sentido que evoca

sempre uma partição, uma “partivité”. A questão do sentido é simultaneamente uma aposta acerca do inteligível e um acto de fé que limita o seu outro privativo (H. Queré: 243).

20. Para J. P. Balpe, a literatura electrónica é uma literatura inadmissível: não aceita uma inscrição tradicional no tempo. São textos sem memória. Sim, há uma memória que liga este texto visível (no écran) e o campo literário – a literaridade móvel. A ficção electrónica – o tempo dos sentidos e da velocidade do reflexo – vive no tempo real. O texto electrónico transforma o horizonte de expectativa do leitor, instaurando uma competência de leitura específica: paradigmática e não já apenas sintagmática. Ler é gerar, promover a exibição interactiva do processo criativo, segundo o princípio de que o que nos interessa não é o texto escrito mas a sua expropriação. O *link* é um índice prescritivo, uma instrução para agir, marcas intencionais de um autor ou de um editor. Um *link* é um marcador errático, à espera de um sujeito operador de narratividade, de um *instante* narrativo. Dizia-se que o lexema continha *in nuce* uma narrativa potencial. O *link* funciona como um embraiador em linguística: como a marca discursiva que alimenta a ilusão referencial e a ilusão enunciativa. “A estrutura do *link* é uma pista, uma pegada de uma estratégia discursiva” (Uwe Wirth: 101). Seguir abduktivamente as pistas que os *links* permitem reconstituir é procurar ainda uma saída em direcção a uma verdade a encontrar. Os textos electrónicos baralham todas as nossas expectativas inferenciais, sendo nós por isso incapazes de reconstituir uma ordem cronológica. A velocidade mede a relação de proporcionalidade entre a duração (temporal) da história e o comprimento (espacial) do texto (medido em linhas e páginas). Mas é difícil determinar o tempo diegético. Todos os relatos implicam *anisocronias* (paragens, elipses, acelerações e *ralentissements*) mais ou menos marcadas. As obras de Henry Fielding, Sterne e Faulkner desenvolvem já velocidades narrativas algo desavoltas que desrespeitam a extensão da história.

21. A ideia de uma repetição idêntica do passado e a de uma ruptura radical com todo o passado são dois resultados simétricos de uma mesma concepção do tempo. Agora trata-se de preservar o “bom” e perder o “mau” da ficção linear. A característica mais importante da textualidade electrónica no mundo comporâneo é a mestiçagem, a pluralidade, como assinala Landow (1993: 239): “Existe como um híbrido. Participando nos dois mundos que Jean Baudrillard chama ‘táctil’ e ‘digital’, o texto elec-

trónico tem um poente entre a textualidade baseada em sinais físicos e outra na virtualidade electrónica”. Os textos electrónicos apresentam-se a si mesmo no meio da sua dissolução. Estão prontos quando estão escritos; estão escritos quando lidos. Neste processo evocam a cultura do manuscrito e da mímica (M. Joyce, *Of Two Minds*: 235). Não é a narrativa que é suprimida diante da interactividade, mas uma certa ideia de narrativa – a que herdámos de Aristóteles, inevitavelmente dotada de princípio, meio e fim, de sucessividade e de nexos causais entre os seus elementos. Em causa está também a cultura tradicional dos pontos de vista, dentro e fora da *koiné* narratológica.

22. Como conciliar as características da narrativa e do *story telling* com as dos meios interactivos e com a sua tecnologia? O trabalho é de expurgação, de remediação, de “brassage” (Serres). Talvez Debray tenha razão: é preciso reconciliar o técnico com o universo mítico, o que está a mudar e o que permanece. A velha matriz antropológica não desertou das grandes redes das técnicas, das ciências e das organizações. Tudo indica que o combate contra o império da narrativa linear e a posição de leitor passivo se integra no interior do espaço neo-liberal, “uma revolução democrática no interior da representação”. Ou talvez nessa guerra surda contra a memória fundadora que não dispensa os seus mitos e os seus ritos. Um monte de tijolos não é uma casa acabada. Ora, a interactividade destrói a casa e a maquete da casa. Não é possível sair da narratividade (que é, Greimas sublinhou-o muito fortemente, uma categoria humana). Aparentemente tudo leva a pensar que os media interactivos trabalham contra esta categoria. A forma narrativa é linear e não interactiva. A. Cameron teria então razão: “a história interactiva implica uma forma que não é a da narrativa”. É preciso ficar no espaço em que a cidade (da narrativa) se faz e se desfaz. Lutar contra a ruína que ameaça o nosso modo de habitar o mundo como poetas. Contra o fim da narrativa.

A lógica que rege o discurso académico é linear, hierárquico, separável, carceral. O pensamento não linear está associado à criatividade, a interacção entre as componentes, como nos saltos por associação, é uniforme e promete a libertação do cárcere. Mas o hipertexto continua a ser um espaço linear multidimensional. De acordo com a movência teórica deleuzeana, no hipertexto as estruturas hierárquicas e lineares são logocêntricas, e as lisas e não lineares são nómadas. Para Bolter, os símbolos electrónicos do hipertexto “parecem ser uma extensão de uma rede de ideias na própria mente.” *Texts of change, I Ching* ou *Livro das mudan-*

ças: afinal, há alguma coisa de novo debaixo do sol. Algo mudou. “Algo se interpôs entre nós e o texto e esse algo somos nós tentando ler. Esta consciência obriga-nos a assumir a responsabilidade por aquilo que lemos e a aceitar que esta não advém unicamente do texto em si. “O texto parece seduzir-nos, contudo permanece imaculado, retrocede e deixa-nos com os nossos pensamentos parciais e impuros, como peregrinos indignos que suplicam a uma deidade ausente”²³. Reconheçamos à ficção electrónica uma virtude: o desafio à decisão que agora rareia no espaço público (A.Cortina). Uma leitura não linear mostra-nos uma textualidade diferente das nossas leituras, mais fundamental do que o mito da ordem emergente que governa a comunicação técnica e mais sujeita a mudanças por causa das estratégias de dissimulação em que qualquer cenário interactivo evolui. O tempo do presente é o tempo da decisão que interrompe a repetição incessante do “nada de novo debaixo do sol”, que Schelling contraria nas suas *Idades do Mundo*. O tempo da decisão é intrinsecamente ético por ser o tempo da efusão, do para lá do ser como contracção do próprio e da ipseidade: o horizonte da liberdade. O cenário da ficção interactiva não é senão uma multiplicação superficial da problemática linear da ficção convencional em que o autor exhibe uma parte da sua estratégia de escolha. J. P. Balpe é peremptório quando escreve que “Para ser aceite como literatura de ficção, a literatura informática tem de respeitar uma parte dos constrangimentos que definem a literatura de ficção, nomeadamente o domínio da prototipização dos conhecimentos e as estratégias de ruptura que fundam a liberdade da ficção”²⁴. Os constrangimentos aí estão: continua a ser necessário resolver as tensões narrativas, minimizar as ambiguidades, incorporar todos os elementos narrativos num padrão coerente. Mas o gesto decisivo com que o autor propõe mundos possíveis tem outra nascente: “Aquilo que ele encena é a sua liberdade”.

²³ E. J. Aarseth, *art. cit.*, p. 85.

²⁴ J. P. Balpe, “Fiction et écriture générative” p. 7, texto *on line*